

119/247
A

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

PRATIQUES D'IMAGES QUI METTENT EN SCÈNE LA VIOLENCE ET LE PLAISIR AFIN DE
SUBVERTIR LA CONCEPTION DICHOTOMIQUE DES RAPPORTS DE DOMINATION ET DE
SOUMISSION.

MÉMOIRE-CRÉATION
PRÉSENTÉ,
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR
MARIANNE PON-LAYUS

JUIN 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Kim Lagaude et Édith Brunette pour leurs lectures attentives de ce texte, leurs commentaires et leurs corrections.

Stephen Schofield, professeur à l'école des arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal, pour l'aide constante apportée à la soutenance de ma maîtrise.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	iv
RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
ENTREVUE I	
MATIÈRE ET MANIÈRE AVEC MARINA PAULYSONNE.....	2
ENTREVUE II	
CULTURE VISUELLE AVEC ANNA-MARIE SULYPON.....	17
ENTREVUE III	
DEUXIÈME ET TROISIÈME VAGUE AVEC PAUNINO MANSLAYER.....	34
CONCLUSION	53
BIBLIOGRAPHIE	55
NOTICE	58

LISTE DES FIGURES

Figures	Page
1.1 <i>Debout avec des personnes mortes</i> , huile et plomb sur toile, 4 x (60 cm x 45 cm), 2011.	4
1.2 Jacques Monory, <i>Monophonie n°6</i> , huile sur toile, 150 cm x 156 cm, 2004.	5
1.3 <i>La revanche de Betty Boop</i> , restes de table, acrylique et crayon de plomb sur toile marouflée sur bois, 4x (35,5 cm x 27,5 cm), 2010.	7
1.4 <i>Un petit nez dur</i> , restes de table, acrylique et crayon de plomb sur toile, 61 cm x 91,4 cm, 2011.	9
1.5 Leon Golub, <i>Interrogation III</i> , acrylique sur lin, 305 cm x 427 cm, 1981.	10
1.6 Jean le Gac, <i>Story Art (avec « À mort le peintre! »)</i> , peinture installation, 210 cm x 314 cm x 60 cm, 1986.	11
1.7 <i>Douche dorée</i> , restes de table, bière, acrylique et crayon de plomb sur toile, 122 cm x 153 cm, 2010.	15
2.1 « <i>Italian Stallion</i> », restes de table, acrylique et crayon de plomb sur toile, 122 cm x 153 cm, 2010.	19
2.2 Cindy Sherman, <i>Untitled Film Still #3 (woman in kitchen)</i> , épreuve à la gélatine argentique, 16,19 cm x 24,92 cm, 1977.	20
2.3 Suzy Lake, <i>Pluck #1</i> , épreuve au laser, 51cm x 61cm, 2001.	22
2.4 Lisa Yuskavage, <i>Pond</i> , huile sur toile, 182,9 cm x 129,5 cm, 2007.	23

Figures	Page
2.5 Pieter De Hooch, <i>La mère</i> , huile sur toile, 95 cm x 102 cm, 1661-1663. David Vinckboons, <i>Paysans chassant des soldats et une vivandière</i> , huile sur panneau de bois, 30 cm x 40 cm, 1596-1630.	24
2.6 <i>Reste !</i> , crayon de plomb et acrylique sur papier TerraSkin, 30 cm x 43 cm, 2010.	26
3.1 Ghada Amer, <i>And the beast</i> , acrylique, broderie et gel médium sur toile, 167,6 cm x 200,7 cm, 2004.	38
3.2 <i>Jouer au « Douanier »</i> , acrylique et crayon de plomb sur toile, 51 cm x 40 cm, 2008.	40
3.3 Su-en Wong, <i>Fairy Gold</i> , crayons de couleur et acrylique sur papier, 206 cm x 376 cm, 2000.	43
3.4 Jenny Saville, <i>Prop</i> , huile sur toile, 213 cm x 183 cm, 1992.	44
3.5 Cherry Hood, <i>Jerry</i> , aquarelle sur papier, 152 cm x 100 cm, 2003.	45
3.6 Kara Walker, <i>Gone, An Historical Romance of a Civil War as it Occurred between the Dusky Thighs of One Young Negress and Her Heart</i> , installation carton collé, 396 cm x 152,4 cm, 1994.	46
3.7 <i>Peintre régionale</i> , acrylique et huile sur toile, 153 cm x 122 cm, 2011.	47

RÉSUMÉ

Ce mémoire fait état d'une pratique de l'autoreprésentation en peinture comme moyen de reconsidérer la représentation des interactions sociales. Mes peintures et dessins exhibent le corps de l'artiste, démultiplié dans des positions de domination et de soumission. Ce travail s'inspire du cinéma et de l'histoire de l'art, mais détourne le sens premier de leurs iconographies en confrontant une mise en scène violente et lubrique à une esthétique séduisante. L'ambivalence entre les actions représentées et le rendu plastique installe une incertitude, un doute, sur la conception dichotomique des relations de pouvoir. De plus, puisque ces peintures mettent en scène uniquement des femmes ayant des postures associées autant à la féminité qu'à la virilité, elles minent la lecture normative des genres. Ce travail s'inscrit dans une mouvance féministe postmoderne et alimente la réflexion auprès d'artistes contemporaines qui font de la peinture figurative pour explorer les frontières de l'identité et de la société. Il en résulte un ensemble de tableaux qui déstabilisent la lecture univoque de l'être féminin.

mots clefs: peinture, autoreprésentation, culture visuelle, théories du genre, domination et soumission.

INTRODUCTION

L'excitation provoquée par l'alliance de la violence et de la sexualité est fréquemment exploitée dans la culture contemporaine, comme on peut le constater en visionnant certains film d'action hollywoodien. Alors qu'on associe généralement ces deux éléments pour véhiculer une vision manichéenne et stéréotypée des relations sociales, les peintures et dessins de Marianne Pon-Layus exposent des rapports de domination et de soumission qui s'inspirent de la culture populaire, pour toutefois subvertir leur conception dichotomique. Elle développe un rapport de séduction et de répulsion à l'endroit du spectateur en fétichisant la débauche et l'agressivité. Celui-ci est confronté à un personnage unique, autoportrait de l'artiste, qui se multiplie afin d'infliger et subir maints outrages. En contrepoint aux mises en scènes vicieuses et perverses, les peintures et les dessins sont réalisés minutieusement pour faire de « belles » images, en employant une palette de couleurs pastel, une volonté de peindre les corps de manière réaliste, des aplats colorés et la forte présence du dessin. Le contraste entre le sujet et la forme génère également un sentiment ambivalent qui permet de reconsidérer les représentations des relations de pouvoir et ses incidences sur les rapports sociaux. Les travaux de Pon-Layus exposent des espaces fantasmatiques qui bouleversent les rôles traditionnels féminins pour proposer une identité fluide. Afin d'explorer les différents points de vue et angles possibles de sa démarche, trois entrevues ont été conduites par différentes intervenantes du milieu culturel. Dans ces entretiens, l'artiste et ses interlocutrices réfléchissent sur sa manière de peindre, ses influences iconographiques et son approche personnelle du féminisme.

ENTREVUE 1

MATIÈRE ET MANIÈRE avec Marina Paulysonne

Diplômée en histoire de l'art à l'Université de Montréal, je poursuis actuellement une maîtrise dans le même domaine à l'Université du Québec à Montréal. Mon sujet de mémoire s'intitule : *La tentation spéculaire : une étude sociale et artistique de l'autoportrait photographique au vingt-et-unième siècle*. Lors d'un projet de jumelage entre le département d'histoire de l'art et des arts visuels et médiatiques, j'ai accepté de rencontrer Marianne Pon-Layus, jeune peintre candidate à la maîtrise. L'entrevue suivante a été réalisée dans l'atelier de l'artiste à Griffintown. Il y a été discuté de la spécificité de la peinture, médium de prédilection de l'artiste, ainsi que de celle du dessin, une pratique qui prend une place importante dans ses tableaux et qui commence à se voir consacrer des oeuvres spécifiques. Elle intègre également à l'acrylique divers matériaux comme le fil, les restes de tables et l'huile.

M.P.: Vous avez fait un double DEC en cinéma et en art plastique avant de poursuivre vos études en arts visuels et médiatiques à l'université. Vous y avez d'abord réalisé des travaux en photographie et en vidéo avant de vous tourner définitivement vers la peinture et le dessin, il y a de cela environ trois ans. Que s'est-il passé pour que vous choisissiez finalement de travailler avec des médiums traditionnels?

M.P.L.: J'ai exploré plusieurs techniques avant de me convaincre que la peinture et le dessin ont quelque chose à dire sur l'état actuel du monde. Néanmoins, je m'inspire encore du cinéma pour créer mes mises en scène. En figeant mes représentations dans le temps, je réfléchis à leur portée, à leurs significations, sans être entraînée par le fil du récit et par les stratégies de manipulation du spectateur comme le champ/contre champ. De plus, la peinture et le dessin ont la particularité d'être des images entièrement construites par ma main, elles sont totalement intentionnelles et fictives.

M.P.: Le cinéma et la photographie sont également fictifs et cela est complètement intégré

dans les moeurs. Le public ne s'enfuit plus lorsque le train arrive à la gare, comme lors de la projection du premier film des frères Lumières, et nous sommes conscients que l'image photographique peut être truquée.

M.P.L.: Oui, bien sûr, ces formes de représentations ont leur part de fiction, mais elles gardent toujours des traces de la réalité, même quand elles sont truquées, elles affectent comment les gens se perçoivent. Le cinéma représente des modèles à suivre, les foules se projettent dans les personnages d'un film et suivent les péripéties des acteurs qui les jouent. Disons que j'en avais assez de chercher un point de vue critique et nuancé en utilisant un langage qui aplatit tout, qui met toutes les productions au même niveau. De plus, la peinture a encore une certaine aura; n'en déplaise à certains. Elle se distingue par sa matérialité et par la lenteur apparente de sa réalisation.

M.P.: Paradoxalement, dans plusieurs de vos peintures, on remarque une forte présence du dessin alors que beaucoup de zones peintes sont des aplats. On ne voit que très peu de touches expressives de peintures.

M.P.L.: Je n'ai pas suivi de cours techniques en peinture et j'ai longtemps pratiqué le dessin sous forme d'esquisses. C'est pourquoi j'ai plus d'aisance avec ce médium. J'ai aussi pratiqué la photographie durant une longue période, ce qui explique que je l'utilise comme référence plutôt que d'employer des modèles vivants.

M.P.: Vous appliquez, parfois dans le même tableau, deux sortes de peintures: l'huile et l'acrylique. On constate que leur luminosité et leur densité ne sont pas les mêmes. En regardant les dates de vos travaux, il semble qu'avec le temps vous semblez préconiser l'huile.

M.P.L.: J'ai commencé à peindre exclusivement à l'acrylique avant d'expérimenter la peinture à l'huile. J'utilise maintenant l'acrylique pour colorer des dessins et pour faire des effets d'aquarelle en la diluant avec du médium. La peinture à l'huile prend de plus en plus

d'importance dans mon travail. Elle me permet de retravailler mes toiles plus longtemps, de m'attarder sur les rendus et perfectionner ma technique. Contrairement à l'acrylique, elle offre des couleurs plus vives et permet d'accumuler des couches de matière. Cependant, les erreurs se corrigent moins facilement. On gâche davantage de matériaux parce qu'à un moment, on se rend compte qu'on a trop peint et qu'il n'y a rien à faire pour rattraper la toile. Je tiens à garder des espaces de toiles vierges, si le décor est trop présent et défini, je ne peux l'effacer et je dois jeter la toile pour en accrocher une autre sur le cadre et tout recommencer du début.

M.P.: Est-ce que c'est à cause d'un ennui avec les éléments qui environnent les personnages que vous avez recadré la série *Debout avec des personnes mortes*?

M.P.L.: Je suis démasquée! Je n'étais pas satisfaite de la composition, que je trouvais trop statique, et j'ai éprouvé plusieurs difficultés avec le fond du tableau. J'ai essayé de l'atténuer avec un jus sans résultats concluants. J'ai eu l'idée de séparer la toile en quatre petits éléments. Je trouve que le résultat est plus dynamique, plus proche du concept de montage. Cette toile s'inspire d'un thème cinématographique en plein essor : les zombies. J'ai donc trouvé logique de penser comme une réalisatrice, c'est-à-dire de couper dans le matériel de base pour créer un ensemble cohérent, comme on coupe dans l'entièreté du tournage pour monter un film.



Fig. 1.1 *Debout avec des personnes mortes*.

M.P.: L'aspect séquentiel accentue la narration et apporte une couche de sens supplémentaire à cette série.

M.P.L.: Les actions représentées dans cette série sont simultanées. Le corps des personnages se retrouve dans plusieurs toiles. Le zombie en robe mauve a un bras dans un tableau, le buste dans un autre et les jambes dans un dernier. Son corps étant morcelé, nous avons conscience que quelque chose continue hors champ. Le spectateur doit utiliser son imagination pour deviner ce qui n'est pas montré. Il y a aussi un découpage dans le temps, on ne peut pas appréhender les quatre toiles simultanément. Le spectateur doit faire des allers-retours entre elles pour reconstruire la scène.

M.P.: Que pensez-vous de Jacques Monory? Ce dernier traite de la violence sociale en s'inspirant comme vous du cinéma et de la photographie. Il schématise les décors pour créer des atmosphères inquiétantes et artificielles. Il peint cependant dans un style réaliste et léché que vous ne semblez pas être en moyen d'obtenir. Est-ce un objectif à atteindre?



Fig. 1.2 *Monophonie n°6*, Jacques Monory.

M.P.L.: Monory ne peint pas de manière réaliste. Il a un rendu hyperréaliste puisqu'il reproduit les effets de la prise d'image par la caméra, comme le flou provoqué par la mise au point de l'objectif et par un éclairage artificiel. Bien que je ne travaille pas ces effets, nos démarches sont semblables. Je puise, comme lui, dans des images d'origines diverses, autant des peintures classiques que des représentations médiatiques, pour choisir les signes les plus évocateurs. Nous modifions les significations des images sources en opposant des signes contradictoires pour révéler des sens inattendus, suggérer d'autres narrations et démontrer leurs implications politiques. Nos travaux revendiquent alors leurs places comme transmetteurs d'idées, avec la possibilité d'établir des relations et de présenter les aliénations de la vie contemporaine par des récits pouvant s'appliquer aux discours. Ce qui nous éloigne, c'est sûrement le contexte historique, je m'inspire moins du pop art que lui. Malgré son désir d'être critique envers les représentations populaires, il peint des hommes qui posent des actes violents alors que les femmes sont encore objet de désir. Notre esthétique diffère, nos opinions politiques aussi.

M.P.: Comme cet artiste, vous travaillez souvent des séries. Cela vous dérange-t-il si les tableaux sont éventuellement séparés?

M.P.L.: Côte à côte ils sont plus efficaces, mais parfois j'en réüssis un qui résume tous les autres, alors il devient unique. Ce qui est intéressant dans la série, et qui la rapproche du cinéma ou de la bande dessinée, c'est qu'on peut varier l'échelle des représentations pour raconter une suite d'événements. Je peux utiliser des gros plans, des inserts ou des plans d'ensemble ce qui devient, dans le langage de la peinture, un portrait, une nature morte, une scène de genre. En jouant sur les correspondances de la peinture et du cinéma, j'ajoute des couches d'informations, des strates de sens à mes tableaux.

M.P.: Le deuxième tableau de la série *La revanche de Betty Boop* n'est pas une nature morte au sens classique du terme, où les éléments ont une portée symbolique contradictoire, comme la mort côtoyant la jeunesse et la vanité. Tous les éléments que vous représentez, la pince, le sécateur et le ciseau, sont des outils tranchants, pouvant évoquer la castration. Il y a

dédoulement du signe et pas de complémentarité, juste de la répétition.

M.P.L.: Cette petite toile prend tout son sens dans son lien avec les autres tableaux, le premier présente une femme mise au pilori, on voit ensuite des outils lui permettant de se libérer et dans la toile suivante, elle n'est plus entravée. C'est pourquoi je mets cette toile en relation avec un insert cinématographique. On peut appréhender cette série de peintures selon leurs relations entre elles ou comme des toiles uniques. Elles acquièrent alors plusieurs sens pour les spectateurs. Les analyses de ceux-ci me surprennent parfois, comme la vôtre en ce qui a trait aux outils castrateurs.



Fig. 1.3 *La revanche de Betty Boop.*

M.P.: La femme, dans la toile suivant la présentation d'outils est couverte de taches de sang alors qu'elle ne l'était pas dans la toile précédente. Elle a aussi une attitude agressive. Comme les pinces et le ciseau ne peuvent couper que des petits organes, j'ai supposé qu'elle s'était vengée de son geôlier d'une manière radicale.

M.P.L.: Vous vous êtes faite tout un cinéma!

M.P.: Bon, passons. Vous utilisez, dans une minorité de travaux, des surfaces en bois, sur lesquelles vous marouflez plusieurs matériaux. Ce procédé ajoute-il vraiment quelque chose de plus à vos mises en scène?

M.P.L.: C'est un choix purement esthétique. J'exploite les nœuds et les aspérités du bois pour leur aspect aléatoire. C'est une manière d'apporter de l'imprévu, d'éviter de contrôler tous les éléments de mes peintures. Dans certains cas, j'ai marouflé du papier et des tissus. Je construis les tableaux librement, en me fiant à mon instinct.

M.P.: Vous brodez également des parties de vos toiles. Plusieurs artistes ont repris la broderie pour revaloriser l'artisanat et ainsi reconnaître l'apport des femmes à l'art lors d'une époque où cette activité leur était inaccessible. Le simple fait de reprendre ce médium s'inscrit dans cette logique. De plus, vous associez le fil au poil pubien, ce qui est définitivement une revendication féministe. De nos jours, il n'y a plus beaucoup de femmes qui ne se rasent pas...

M.P.L.: Nous n'avons pas les mêmes fréquentations! J'ai beaucoup de réserves quant à l'emploi de la broderie. Je ne veux pas que ça devienne du maniérisme. En plus, beaucoup de pratiques féministes essentialistes utilisaient la broderie et je ne me reconnais pas du tout dans ce courant. Dans *Un petit nez dur*, j'ai brodé quelques éléments comme l'ourson en peluche, pas une toison pubienne. Bien sûr, le fil est de la même famille que le poil, il est placé dans un endroit stratégique, ce qui crée une certaine attirance ou un inconfort. À cause de la texture soyeuse du fil à broder et, bien sûr, de la forme réconfortante du toutou, certains

spectateurs ont manifesté l'envie de toucher cette matière malgré l'ambiguïté de sa signification ; à la fois jouet enfantin et objet masturbateur. La représentation d'une femme ayant du plaisir par elle-même est également une manière de prendre une distance face à la peinture traditionnelle, qui les présente comme objet passif destiné à procurer une satisfaction esthétique.

M.P.: Vos récentes peintures ont définitivement un contenu féministe! Les premières ont cependant un petit format qui évoque un univers personnel fantasmagorique. Leur taille suggère des états mentaux. Vous mettez en place un petit théâtre de la cruauté qui prend sa source dans l'imaginaire. Le choix de dimensions modestes évoque une scène tournée sur elle-même alors que les grands formats sur lesquels vous avez choisi de peindre dernièrement confrontent plus directement le spectateur. Avez-vous l'impression que vous avez gagné en effet, mais perdu en subtilité?



Fig. 1.4 *Un petit nez dur.*

M.P.L.: Quand j'ai décidé de m'inspirer des représentations cinématographiques, j'ai cru bon de choisir un format plus grand, plus proche de l'écran, sans toutefois aspirer à son gigantisme. Si on compare mes grandes toiles à celles de Léon Golub, mes formats récents semblent assez petits...

M.P.: Il est intéressant que vous référiez à cet artiste. Il présente, comme vous, des rapports de pouvoir, mais en s'inspirant de l'actualité politique et sociale. Par contre, sa manière de peindre est en adéquation avec son sujet. Il dénonce, entre autres, les atrocités commises durant la guerre du Vietnam dans un style brutal et expressif. Il travaillait au plancher sur de la toile lâche de très grand format et débutait ses œuvres sans esquisses préliminaires. Il réalisait ses croquis à même la toile pour ensuite la recouvrir entièrement d'une épaisse couche de la peinture. À l'aide d'assistants, il grattait alors une partie de cette peinture recouvrante au couperet¹, faisant apparaître une image en soustraction. Les conséquences de ces manipulations créent une esthétique unique et reconnaissable, comme le style d'un grand maître. Votre manière d'appliquer la peinture n'est pas novatrice et ne me semble pas corroborer vos sujets. Il vous faudrait peut-être faire des recherches en ce sens.



Fig. 1.5 *Interrogation III*, Leon Golub.

¹ Un couperet est un large couteau à viande. C'est une traduction du terme anglais *meat cleaver*.

M.P.L.: Nos pratiques ont en commun une mise en scène théâtrale. Alors que j'imité les icônes du cinéma, Golub s'inspire du photojournalisme, qui couvre les événements de l'actualité. Mon utilisation d'images de violence est tempérée par l'emploi de couleurs claires, riches et harmonieuses parce que je m'inscris, non pas dans la lignée de la peinture historique, mais bien de scènes de genre. Ça semble peut-être plus noble de dénoncer les guerres impérialistes que la manière dont les médias forgent la conception de l'identité et des rapports humains mais, quant à moi, je ne vois pas l'intérêt de peindre l'horreur de la guerre et de la torture. Si l'on se fie au succès actuel de Golub, le public de l'art partage déjà majoritairement son avis. Je suis davantage intéressée à réfléchir sur la manière dont on construit notre identité et comment on considère notre position sociale en lien avec la manière dont elle est représentée. C'est pourquoi les protagonistes de mes toiles sont déguisés; ces femmes jouent des stéréotypes qui influencent leur manière d'agir au quotidien.

M.P.: L'autofiction ne date pas d'hier! Il y a beaucoup de travaux artistiques qui vont dans le même sens que le vôtre. Par exemple, à l'instar de Jean le Gac, vous romancez votre vie et en faites le point de départ de votre oeuvre. Peut-on dire que vous peignez votre corps afin de réfléchir au rôle de l'artiste dans la société?



Fig. 1.6 *Story Art* (avec « À mort le peintre! »), Jean le Gac.

M.P.L.: J'ai commencé à reproduire et à démultiplier mon apparence pour d'autres raisons. En premier lieu, j'ai entrepris de m'utiliser comme modèle par commodité, pour ne pas avoir à contacter ma muse en plein milieu de la nuit après un éclair de génie! Plus sérieusement, l'autoreprésentation fait désormais partie du processus de création. Je commence par faire des esquisses sommaires préparatoires pour fixer les idées de mises en scène. Ensuite, je me photographie ou me fais photographier dans des poses spécifiques. Je traite et raffine les compositions en assemblant les clichés sur ordinateur et en imprimant le résultat pour finalement retranscrire l'information sur la toile. Le travail de peinture peut alors différer considérablement du modèle imprimé, puisque j'y travaille les textures, les rendus et les effets picturaux pour créer des réactions sensibles. Malgré ces modifications, ma figure est tout de même reconnaissable. En cela, je suis désormais consciente que mon travail change la perception qu'on a de moi. Le rôle de l'artiste est alors de révéler des stéréotypes sociaux en jouant de son image publique. En tant qu'artiste, je dois endosser des rôles parfois ingrats et révéler des attitudes réprouvées. Je sacrifie alors ma timidité et mon intimité pour mettre mon image en jeu dans des situations fantasmées, influencées par la culture, qui remettent en cause la notion d'identité.

M.P.: Peut-on prendre du recul sur son imaginaire? Comment parvenir à faire transparaître une position critique par rapport aux représentations dominantes en les imitant?

M.P.L.: J'emprunte des images existantes pour en créer d'autres qui me permettent de réfléchir sur celles-ci. Ce faisant, mes peintures et dessins regroupent des éléments de natures différentes qui se confrontent et font resurgir un sens étranger à celui de leur origine. Mes travaux contiennent des symboles plus simples et familiers que ce qu'ils développent. C'est l'amalgame de références, de personnages et d'archétypes qui me permet de développer une pensée visuelle complexe. Le choc d'éléments différents livre une vision particulière qui ne procède pas uniquement de la reconnaissance et de l'identification.

M.P.: Si l'on se fie à votre discours, vous faites tout simplement du collage!

M.P.L.: Afin de rendre mes travaux singuliers, difficiles à résumer et à appréhender, j'effectue un travail plastique pour prendre du recul par rapport à ce que je montre. J'emploie des matériaux inusités, comme des restes de tables, pour produire des taches plus ou moins contrôlées sur une toile brute. Elles deviennent alors un élément de composition picturale en opposition à des éléments figuratifs. L'indéterminé et l'aléatoire côtoient donc une forme définie et contrôlée. En provoquant des accidents, je laisse advenir le hasard dans mes compositions. Cela me permet de m'éloigner de l'illustration ; la traduction simpliste d'une idée, pour entrer pleinement dans le monde de la peinture. J'explore les possibilités suggestives et évocatrices des souillures, des marques et des effaçures. Je laisse aussi des parties de la surface sans peinture afin de créer une ambiguïté entre le fond et la forme. Le dessin, quant à lui, travaille les zones d'ombre et de lumière, également en lien étroit avec la surface d'inscription.

M.P.: Vous donnez l'impression de peindre comme on dessine et de dessiner comme on peint.

M.P.L.: Oui, mais c'est plus délicat que ça. Je ne procède pas uniquement par inversion, mais j'emprunte aux deux médiums pour que mes représentations ne soient pas lisses et homogènes, qu'elles ne soient pas automatiquement perçues et comprises. Je complexifie la lecture de mes tableaux en insistant sur leur méthode de fabrication pour rallonger la durée de la perception. C'est ce que Victor Chklovski nomme : *procédé d'étrangisation*². C'est-à-dire contempler les objets sous un angle différent pour les affranchir de leur fonction habituelle et en proposer une vision particulière.

M.P.: Ne pourrions-nous pas dire que vos tableaux se distinguent des images qui les inspirent

² « [...] pour rendre la sensation de la vie, pour ressentir les objets, pour faire de la pierre une pierre, il existe ce qu'on appelle l'art. Le but de l'art est de délivrer une sensation de l'objet, comme vision et non pas comme identification de quelque chose de déjà connu; le procédé de l'art est le procédé d'étrangisation des objets, un procédé qui consiste à compliquer la forme, qui accroît la difficulté et la durée de la perception, car en art, le processus perceptif est une fin en soi et doit être prolongé [...] » Victor Chklovski, *L'art comme procédé*, Paris, Éditions Alias, 2008, p.23.

en utilisant des procédés de distanciation? Ce concept théâtral ayant été énoncé par Bertolt Brecht a également été utilisé par les analystes du cinéma. Le but de distanciation est de rendre possible le détachement de l'observateur en retirant le statut familial à certaines situations afin de pouvoir reconsidérer les acquis sociaux en les observant attentivement comme des pratiques étrangères. Au lieu de suivre les péripéties d'un personnage auquel il s'identifie, le spectateur reconnaît des tropes placés hors contextes. Il développe alors un regard inconfortable et productif de possibilités nouvelles. Ce qui semble habituellement naturel ne l'est plus. On conçoit alors le caractère construit des rapports sociaux.

M.P.L.: Je préfère parler d'*étrangisation* parce que c'est un terme créé par Chklovski pour s'appliquer aux images et non aux récits. Alors que la distanciation veut provoquer une coupure dans la représentation pour ménager un espace de réflexion, l'*étrangisation* propose un autre angle, un autre point de vue en mettant l'accent sur les procédés de fabrication de l'image. Il serait peut-être mieux que je m'explique à l'aide d'un exemple. Tenez : dans *Douche dorée*, j'ai employé de la bière pour figurer de la bière. Elle devient alors à la fois le signifiant et le signifié. J'interroge donc la nature de ce qui est montré. En insérant un élément du réel dans la représentation, je démontre que le reste est factice. J'attire ainsi l'attention sur la nature artificielle et construite de toute image. Dans cet esprit, la bière qui sort de la canette est peinte à l'aide de *Guinness* décantée, donc d'une pâte visqueuse qui se rapproche de la texture de la peinture. Cependant, la bière qui coule sur le corps et les vêtements de la femme au premier plan a simplement été versée sur la toile inclinée. Ce qui fait écho au geste représenté en s'en distinguant irrémédiablement. Le spectateur se questionne donc sur les gestes qui ont été posés par la peintre, qui copient les gestes des personnages, mais qui ne sont pas les mêmes. Ce genre de relations correspondantes, mais différentes, est aussi présent dans le titre. La toile représentant une femme se faisant arroser par un liquide doré, le titre semble donc être purement descriptif en langue française. Un lecteur comprenant aussi l'anglais en aura cependant un tout autre entendement. Il risque même d'être légèrement inconfortable...



1.7 *Douche Dorée.*

M.P.: Ce n'est pas seulement le titre qui est sexuellement troublant: le sujet de votre toile l'est aussi. Le personnage principal semble contraint à avaler un liquide contre son gré. Sa position est étrangement complaisante, comme offerte à l'agresseuse dont on aperçoit seulement les mains. Elle insère d'ailleurs un doigt sous l'oreille de la victime, ce détail donnant l'impression d'une violence sexuelle. Cette dernière est gavée comme une oie, la bière coule le long de son cou pour détrempier ses vêtements à la hauteur de la poitrine. La jeune femme à l'arrière ne fait rien pour lui porter secours. Elle brandit une cannette de peinture en aérosol, s'appêtant probablement à vandaliser la propriété d'autrui. Sommes-nous témoin d'une attaque ou d'une bacchanale?

M.P.L.: Je ne désire pas répondre directement à cette question puisque qu'il est impératif de préserver l'ambivalence des actes dépeints dans la toile. Il y a des indices qui annoncent que les deux positions sont possibles. C'est donc au spectateur de se faire sa propre opinion. Je traite de rapports de force en créant une contradiction entre l'esthétique et le sujet de mes travaux. Pour que domination il y ait, il faut que quelqu'un se soumette. Le rapport entre les deux n'est pourtant pas binaire. L'abnégation et le stoïcisme peuvent être interprétés comme

un asservissement, alors que ce sont des choix volontaires. Il est possible d'être satisfait et réconforté par un état d'assujettissement tout comme on peut s'y opposer. Il peut même être sexuellement stimulant de se jouer des rôles sociaux, ou de s'y conformer.

Nous avons terminé l'entrevue sur ces mots car ils ouvraient sur d'autres commentaires et demandaient une argumentation relevant de la sociologie et de l'analyse picturale. Il est désormais établi que l'artiste procède de manière similaire dans la construction de ses multiples projets. Elle se met en scène dans des rapports de pouvoir en employant des manières diverses de peindre et des médiums variés, appliqués sur une même toile, pour mettre à distance certaines représentations et questionner les valeurs qu'elles transmettent. Ma collègue Anna-Marie Sulypon se penchera davantage sur l'étendue des sources d'inspiration de l'artiste, leur importance et leur sens intrinsèque lors d'une prochaine rencontre.

ENTREVUE II

CULTURE VISUELLE avec Anna-Marie Sulypon

Ma discussion avec Marianne Pon-Layus a eu lieu au Café-bar de la Cinémathèque québécoise pour que nous discussions de la manière dont elle reprend des images issues du cinéma et de la peinture dans ses tableaux et dessins. Ayant rédigé mensuellement une chronique dans les *Carnets du cinéma* sur les cinémas nationaux et écrit parallèlement des articles dans *Ciel instable*, je voulais réfléchir à comment la peintre modifie la symbolique d'œuvres existantes afin de proposer une relecture des archétypes féminins. Ce qui nous a menées à nous interroger sur l'importance des représentations populaires dans la construction de l'identité personnelle et les moyens d'influer sur celles-ci.

A.M.S.: Lors de votre dernière entrevue, vous avez manifesté de l'intérêt pour le cinéma hollywoodien en sa qualité d'art narratif. Ne vous intéresse-t-il pas plutôt parce qu'il est porteur de clichés?

M.P.L.: Les deux sont liés ; le cinéma hollywoodien est porteur de clichés en raison de sa forme narrative. J'ai établi dans l'entrevue précédente que le récit véhicule une idéologie. J'entends ici que ce cinéma comprime la durée des événements, ce qui le force à exagérer les situations et les réactions par un langage hyperbolique. Les *blockbusters* adoptent des scénarios stéréotypés, et mettent en scène des personnages unidimensionnels. La trame sonore, ainsi que les manières de cadrer et de filmer, misent sur des exploits physiques spectaculaires qui engendrent la fascination et la passivité chez le spectateur.

A.M.S.: Tous ces éléments perpétuent des clichés, mais en quoi cette analyse des moyens d'Hollywood vous sert-elle? La critique que je sens dans votre réponse n'est pas évidente dans votre travail.

M.P.L.: Quand je reprends un film populaire, je m'attaque à son potentiel symbolique. En

voyant ma peinture, le spectateur se remémore une histoire qu'il a déjà vécue, dont il a suivi le déroulement au cinéma. En nous faisant partager le destin de personnages durant un certain temps, ces films sont une forme d'expérience aussi forte que les interactions que nous expérimentons quotidiennement. Je m'attaque à cette intégration des clichés dans l'esprit populaire pour la salir, pour complexifier ce qui semble aller de soi. C'est pourquoi j'incarne un personnage emblématique, comme Rocky Balboa, pour en modifier l'interprétation. Dans le cas de *Italian Stallion*, j'isole une image du film pour incarner les deux personnages, puis les repeindre dans leur décor initial. La peinture annihile le mouvement caractéristique du cinéma en produisant un arrêt sur image, une représentation hors contexte qui exacerbe et questionne le sens du film cité.

A.M.S.: Si votre peinture ne se résume pas à une critique du film cité peut-t-on l'interpréter comme un hommage ?

M.P.L.: Il y a plusieurs couches d'interprétations pour cette toile. Premièrement, j'évoque un long-métrage. Deuxièmement, je prends la pose de protagonistes masculins, ce qui soulève la question de la place des femmes dans les films d'action. Et finalement, il y a le travail de distorsion de l'image qui induit une distorsion du sens du film. Cette peinture représente une femme qui frappe un morceau de viande, tenu par une autre femme couverte de sang. L'attitude de ce deuxième personnage est ambiguë, elle tient et se frotte sur la viande, prodiguant une charge érotique et violente. Sa bouche entrouverte correspond à une forme *pénétrante* de la pièce de viande...

A.M.S.: Ce dernier élément n'est pas dans le film original. J'ai l'impression que toutes vos toiles ne réfèrent pas nécessairement à des œuvres cinématographiques populaires. Si c'est le cas, la troisième couche d'interprétation serait la plus signifiante puisque le spectateur n'a accès qu'à celle-ci.

M.P.L.: En effet, je m'inspire aussi du cinéma indépendant et des films de genre.

A.M.S.: Vous ne vous inspirez pas que de films hollywoodiens... Vous n'avez pas adressé la différence entre les catégories de films qui génèrent des tableaux. Vous ne pouvez pas les traiter de la même manière.

M.P.L.: Je ne les aborde pas dans le même esprit. Le cinéma indépendant est déjà critique et ironique face aux structures narratives. Les films d'auteurs qui subvertissent les stéréotypes nourrissent ma réflexion, c'est pourquoi je les nomme comme source d'influence. Je n'utilise pas leur potentiel symbolique comme je le fais avec *Rocky*. Quand je m'en inspire, je prends plaisir à exagérer la scène pour la rendre encore plus perverse que l'original. Par exemple, *Douche dorée* est une allusion au film *Import/Export* d'Ulrich Seidl que je ne condamne pas. C'est donc un hommage discret et respectueux à un film peu connu.



Fig. 2.1 « *Italian Stallion* ».

A.M.S.: Décidez-vous! La reprise d'un film est-elle importante ou est-ce un procédé parmi tant d'autres?

M.P.L.: C'est une stratégie récurrente, mais ce n'est pas la seule que j'emploie. Je m'inspire aussi de plans et de prises de vues propres au cinéma et à la photographie, en reproduisant certains types de scènes. Je travaille ainsi dans le même esprit que Cindy Sherman au début de sa carrière. Dans la série *Complete Untitled Film Stills*, réalisée entre 1977 et 1980, elle se photographie en noir et blanc, incarnant personnages féminins de films de série B. Elle représente des femmes américaines à l'intérieur de leur maison pour évoquer des clichés très présents dans la culture occidentale. En fonctionnant de la sorte, elle dialogue avec un répertoire d'images familières en insistant sur leur caractère factice. Mes peintures fonctionnent de la même manière quant à l'utilisation du cadrage cinématographique. Ma méthode de travail diffère légèrement de la sienne, alors qu'elle insiste sur la relation entre le spectateur et un personnage unique, je fais interagir les héroïnes entre elles.

A.M.S.: Vous faites un usage intempestif de la citation! Votre justification de ce procédé puise dans la théorie postmoderne et vous l'utilisez comme une fin en soi. N'êtes-vous pas



Fig.2.2 *Untitled Film Still #3 (woman in kitchen)*,
Cindy Sherman.

capable de produire vos propres images? Si vous voulez qu'on cesse de se référer à des clichés, il faudrait proposer de nouvelles formes d'expression.

M.P.L.: Les clichés que je représente sont déjà inscrits dans notre compréhension du monde. Je combine des éléments déjà existants pour leurs donner un sens différent. Ma démarche se distingue de celle de Sherman puisque j'incorpore souvent le rôle de témoins dans la toile. Même quand elles sont entre elles, mes personnages regardent fixement vers le spectateur ou détournent les yeux, dans une pose affectée. Elles ont conscience de la mise en scène, elles savent qu'elles font partie du spectacle et ne tentent pas de le cacher. Un des corollaires de cette exposition du rôle du spectateur est de le confronter à son inaction, mais aussi de lui rappeler qu'il est également regardé. Il est possiblement la proie d'un autre regard, il est pareillement en représentation.

A.M.S.: La peinture romantique allemande mettait souvent en scène un personnage de dos regardant le reste de la toile. Il n'y a rien de nouveau dans cette tactique.

M.P.L.: Je fais des images, elles référeront toujours à d'autres. J'ai conscience de cet état de fait et je travaille à partir de ce constat. Contrairement aux romantiques, je ne me base pas sur l'individualisme et l'expression de l'âme. Je représente une spectatrice parce qu'on construit notre identité sexuée en s'identifiant ou non à ce qu'on regarde. On comprend donc les scènes en différenciant le masculin du féminin, le voyeur de l'exhibitionniste. Pour exposer une autre dynamique, je peins des femmes qui s'exhibent d'une manière inconfortable.

A.M.S.: Dans ce cas, la photographie serait peut-être plus apte à transmettre votre message. Le travail de Suzy Lake en est un bon exemple, particulièrement dans son travail récent alors qu'elle photographie les signes de l'âge sur son corps en prenant des poses associées à la jeunesse. Ce qui me conduit à cette question: comptez-vous faire vieillir vos personnages en même temps que vous?



Fig. 2.3 *Pluck #1*, Suzy Lake.

M.P.L. : Tiens, je n'avais jamais pensé à cette possibilité. Il est pourtant clair qu'elle adviendra un jour. Oui, je compte bien suivre mon évolution physique et ce sera extrêmement pertinent en rapport à ma démarche. Ça risque même de la rendre encore plus intéressante. J'imagine bien un groupe de petites vieilles en robes de jeunes filles qui se chamaillent! Les représentations féminines exploitent rarement le troisième âge, c'est un grand tabou féminin. Pour en revenir à Lake, elle travaille un autre interdit, celui du poil au menton, qu'elle s'épile dans une photographie en gros plan, ce qui est loin d'être accepté comme image publique. En effet, ce genre de travail sied mieux à la photo qu'à la peinture. Mes toiles sont moins autobiographiques et s'ancrent, en plus de la référence cinématographique, dans des mises en scène issues d'une tradition en peinture.

A.M.S.: Vous justifiez l'emploi d'images cinématographiques parce qu'elles sont le principal vecteur de clichés, et le choix de votre médium par la reprise de l'iconographie de la peinture. Encore une fois, vous vous appuyez sur ce qui a déjà été fait au lieu d'aller de l'avant.

M.P.L.: Je ne peux pas m'en empêcher. Au fond, toutes les représentations que je réalise proviennent de la peinture. Les mêmes images sont constamment reprises. Quand on tente d'identifier l'origine d'un type de représentation, on constate qu'elle apparaît dans des

époques antérieures à celles dont nous présumons. Les codes de composition, de postures et de lectures que nous utilisons ont été élaborés à partir de modèles, puis raffinés au cours de l'histoire par les peintres.

A.M.S.: La référence à la peinture n'est pas une justification en soi. Pour prendre un exemple connu, la maîtrise technique et la reprise du nu féminin de Lisa Yuskavage, n'excuse pas le kitch et le sexisme de ses tableaux.

M.P.L.: Elle est loin d'être une de mes peintres préférées, mais je dois dire à sa défense qu'elle place, tout comme moi, le spectateur dans une position inconfortable en l'obligeant à commettre un acte de voyeurisme. En peignant des images érotiques, uniquement de femmes, elle questionne les critères de beauté, autant que ceux du bon goût, en s'appuyant sur ce qui a déjà été fait par les grands maîtres de la peinture.

A.M.S.: Yuskavage reprend le nu féminin, il vous faut aussi cibler un sujet ou un courant. Le romantisme, que j'ai déjà mentionné, peut vous être utile par sa volonté de lier le grand art à des formes populaires et le monde intérieur de l'artiste contre l'idée du progrès historique.



Fig. 2.4 *Pond*, Lisa Yuskavage.

M.P.L.: S'il faut se concentrer sur un mouvement en particulier, je m'inscris avant tout dans la lignée de la peinture de genre, qui traite de sujets familiers et populaires. Prenons par exemple, le peintre hollandais Pieter de Hooch, qui peint des femmes s'adonnant à des tâches ménagères et à la bonne éducation de leurs enfants. Ses peintures magnifient et idéalisent une vie simple et vertueuse sous la forme d'histoires morales. Les peintures de genre, représentant des inconnus, étaient achetées par les bourgeois, qui aimaient qu'on dépeigne des anecdotes de leur vie quotidienne en tant que figures exemplaires. L'essor de ces peintures correspond à l'apparition des valeurs bourgeoises avec la montée du protestantisme en opposition avec la monarchie et le catholicisme. Elles servent donc d'exemples à suivre ainsi que de revendications d'un statut social. Dans un style plus violent, David Vinckboons dispense une critique sociale mettant en scène des interactions entre des personnages issus de différentes classes. Il dépeint des paysans chassant les soldats pour défendre leurs biens et leurs droits. Ce faisant, il se fait le miroir d'un changement de régime tout en illustrant les jeux de rôles auxquels nous nous prêtons en copiant des modèles culturels. La fiction des scènes de genre s'insinue dans le vécu des spectateurs, puisqu'elle façonne notre conception du monde. Les rapports sociaux sont donc déterminés par leur représentation. De manière matérielle, je me rapproche de la peinture de genre en utilisant des tableaux de grandeur moyenne dans une position horizontale. Je cadre les corps de la même manière puisque je fais



Fig. 2.5 *La mère*, Pieter De Hooch.
Paysans chassant des soldats et une vivandière, David Vinckboons.

l'emploi de plans d'ensemble, c'est-à-dire que je représente le corps de plusieurs personnages de plein pied. Je m'intéresse au même sujet; la description de rapports de forces dans des décors quotidiens. Mes personnages se livrent à des actions à la fois agressives et érotiques. Alors que la peinture de genre décrit les relations sociales et finit par les influencer en mettant au point une structure de représentation facilement lisible pour ses contemporains, je transpose en peinture la vision des contacts humains contenus dans les médias de masse. J'emploie donc la peinture, un médium traditionnel, pour traiter de problématiques actuelles.

A.M.S.: La peinture de genre illustre aussi des proverbes et des jeux de mots. Elle entretient un rapport à l'écrit que je ne retrouve pas dans votre travail.

M.P.L.: J'emprunte plusieurs éléments propres aux contes de fées, qui sont une forme écrite, pour construire mes mises en scène.

A.M.S.: Les contes découlent de la tradition orale!

M.P.L.: Ils sont à l'origine des structures narratives. Les contes font référence à l'enfance, ils rappellent en cela la formation de l'identité sociale en insistant sur les liens familiaux. Ces récits présentent un individu affrontant de multiples épreuves, où interviennent les liens entre les générations et les relations avec ses contemporains. On y présente, sous la forme de moments initiatiques, les grandes étapes de la vie humaine en une suite de tableaux évoquant des idées qui font images, des tropes. Les stéréotypes homme/femme y sont largement représentés. Dans certaines de mes peintures, je crée une atmosphère qui rappelle les illustrations des livres pour enfants, allant de la série Martine aux contes des frères Grimm, pour accorder des traits spécifiques et opposés aux deux sexes. Par exemple, alors que les petites filles doivent être jolies et serviables, les petits garçons y sont forts et courageux. Mes femmes sont autant actives que passives et ne se livrent pas à de bonnes actions. En modifiant les attitudes des protagonistes de ce type d'histoire, je questionne aussi une vision moralisatrice, manichéenne, qui propage l'idée que les bons gagnent toujours. Ce faisant, je veux exposer les oppositions internes aux contes comme l'érotisme et l'innocence ou

l'individuel et le collectif.

A.M.S.: Il n'y a pas que les contes qui encensent la cellule familiale, qui sont sexistes et qui finissent bien. Si c'est votre lien avec cette forme de narration, elle n'est pas suffisante.

M.P.L.: J'utilise aussi des éléments spécifiques relevant du conte. Un des plus marquant est le zoomorphisme, c'est-à-dire l'emploi d'une forme animale pour symboliser des états humains. Je dessine, par exemple, une jeune femme peu vêtue se tenant à quatre pattes, avec une tête de chien agressive. Cette gueule montrant les crocs est posée sur un corps humain dans une posture érotique. Il y a contradiction entre les deux éléments, douceur de la fille et agressivité du chien, mais aussi concordance avec la posture canine.

A.M.S.: Vous formez aussi d'autres figures combinant des traits humains et animaliers en vous métamorphosant en rat, en tortue et en corbeau. Dans ces dessins, les animaux sont en groupe, ligüés contre ou asservis par une figure humaine. Ils représentent une masse uniforme et inquiétante, comme les zombies, qui évoquent également l'horreur. Vous vous éloignez ici de la critique du rapport social basé sur des stéréotypes pour traiter de la différence comme d'une menace. Est-ce vraiment ainsi que vous voulez dépeindre les rapports humains?



Fig. 2.6 *Reste !*.

M.P.L.: Les métamorphoses sont un changement contre-nature qui révèle pourtant des désirs humains. Ce sont des figures symbolisant des pulsions inavouables, tout en caricaturant le conformisme. Loin de traiter de la différence comme une menace, elles exposent le dilemme de l'individu face au groupe. Pour en revenir aux aspects des contes de fées que je reprends, on retrouve une marâtre infligeant des sévices à sa belle fille innocente, la démonstration de châtiments publics et les humiliations d'une princesse victime. De plus, les liens entre le cinéma et les contes pour enfants sont mis en exergue quand je peins Bambi.¹ J'oppose alors une femme nue, couverte d'éclaboussures de sang, à un innocent personnage de Disney. Elle prend ainsi la place de la mère du petit cerf de Virginie, tuée par un chasseur au début du film.

A.M.S.: Bambi, en tant qu'icône de l'enfance et de l'innocence a souvent été repris. Cela fait de votre toile une entreprise plutôt racoleuse qui joue sur la nostalgie du public.

M.P.L.: Dans ma toile, Bambi n'est pas aussi innocent qu'on le croit. Il possède une étrange force sensuelle déterminée par son petit derrière relevé, ses grands yeux aux longs cils et sa propension à câliner et à se frotter contre toutes les créatures qu'il rencontre. En le mettant en scène avec une femme nue, je convoque deux sortes d'érotisme, un qui joue sur la suggestion en mettant en scènes des personnages naïfs et impuissants et l'autre présentant des attributs sexuels assumés.

A.M.S.: Dans plusieurs de vos travaux, vous faite cohabiter deux archétypes féminins, la maman et la putain. La première adopte une sexualité acceptable et l'autre un comportement menaçant pour l'ordre symbolique. Placées en opposition, elles servent un discours rétrograde qui encense la passivité et désapprouve l'initiative dans le champ de la sexualité féminine.

M.P.L.: Dans mes peintures, je ne fais pas subir des conséquences négatives aux femmes dites "délurées". Elles ont plutôt du plaisir, contrairement au schéma que vous évoquez. Je

¹ Troisième tableau de : *La revanche de Betty Boop*.

viser une réappropriation de sa sexualité et de son image. Pour me référer encore au cinéma, les films d'exploitations empruntent souvent cette stratégie en présentant des héroïnes d'action sexuellement actives, pour s'adapter à de nouvelles réalités sociales.

A.M.S.: Le contenu subversif de ces productions culturelles est cependant limité par l'emploi de stéréotypes toujours aussi discriminatoires et d'une esthétique racoleuse. Maintes fois on dévêtit l'héroïne pour titiller l'auditoire. Elle se retrouve alors munie de bikini anti-balles pour toute forme de protection! On représente encore une fois la femme comme un objet de fantasme. Ainsi, la guerrière perd son pouvoir perturbateur.

M.P.L.: Mes travaux diffèrent toutefois de votre exemple puisque les poses de mes personnages sont statiques, elles ont un côté anti-dramatique. On retrouve une certaine neutralité dans les expressions faciales qui accentuent l'aspect factice, mis en scène. L'attitude ironique avec laquelle je dépeins ces scènes et les références au jeu et à l'enfance rend normaux les rapports de domination et de soumission. C'est un des aspects dérangeants du travail, qui s'éloigne du divertissement procuré par les films d'exploitation pour jouer sur l'aspect psychopathe, l'absence d'empathie et de sanction morale.

A.M.S.: Vous détournez le scénario de films connus pour s'opposer aux stéréotypes contenus dans leur discours. Vous débauchez également la construction et le sens des peintures de genre. Enfin, vous évacuez les contes de leur atmosphère féerique et de leur morale. Croyez-vous que les spectateurs ressentent l'ascendant que ces formes d'art ont sur vous?

M.P.L.: Je ne crois pas que ce soit nécessaire à la compréhension de mes tableaux. Une toile représente un objet, une personne ou une situation, mais elle n'en demeure pas moins un sujet autonome. Ce sujet, indépendant de son contexte de création et de son créateur, s'adresse au spectateur dans l'immédiat. L'observation d'une peinture crée une émotion, elle transmet des sentiments, une forme de connaissance, à l'aide de sa texture, sa couleur ainsi que la trace de son processus. Quand, par exemple, je juxtapose des taches à des formes définies, je crée des êtres et des choses contradictoires et indifférenciées. Ce ne sont pas des détails distincts, ils

forment un tout dans l'espace du tableau en créant des images polysémiques. La pensée visuelle contient sa propre grammaire. Par son style ou sa manière, un peintre parvient à créer un monde de sensations et tisse des liens inhabituels, connecte des principes opposés qui sont alors compris à l'aide de la perception et non par la pensée.

A.M.S.: Vous devez connaître Gilles Deleuze et Félix Guattari, en particulier leur théorie sur la *portée affective* d'une œuvre où ils définissent les bases de la réaction du spectateur à la peinture.

M.P.L.: Ce qui m'intéresse dans leur travail, c'est comment ils révèlent la logique de la pensée visuelle. L'œuvre ne fait pas que représenter quelque chose au spectateur, elle s'immisce en lui, elle fait exister d'autres états physiques et mentaux. Si ma mémoire est juste, ils exprimaient cette idée de la sorte : « [...] l'artiste est montreur d'affects, inventeur d'affects, créateur d'affects, en rapport avec les percepts ou les visions qu'il nous donne. Ce n'est pas seulement dans son œuvre qu'il les crée, il nous les donne et nous fait devenir avec eux, il nous prend dans le composé. »² Cette incorporation du spectateur permet une pensée vivante, fait prendre corps à une théorie, incarne un être nouveau, en devenir.

A.M.S.: La peinture reste principalement un objet de jouissance esthétique. Quand elle n'est pas bassement décorative...

M.P.L.: Paradoxalement, l'incarnation matérielle et plastique est la faiblesse et la force de la peinture. On lui reproche son esthétisme, sa séduction et sa sensualité alors que c'est par ce langage contradictoire et imprécis qu'elle incarne de nouveaux possibles, travestissant les sens connus et les liens de cause à effet en un symbolisme fluide, en constante modification.

A.M.S.: Vous évoquez enfin les faiblesses de la peinture. Mais est-ce seulement ce médium qui est ainsi perçu? Votre description s'applique surtout aux images en général qui cumulent

²

Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Les éditions de minuit, 2005, p.166.

plusieurs signes tels que formes, couleurs, espaces et dimensions.

M.P.L.: La cohabitation de ces signes, qui fonctionne en opposition autant qu'en complémentarité, nécessite une interprétation de ceux-ci dans le contexte de l'image, le décryptage fait appel à l'imagination autant qu'à la mémoire, c'est pourquoi il s'ancre plus profondément dans l'esprit du spectateur.

A.M.S.: Comme vous le dites, la réception des images se fait de manière personnelle et subjective. Vous ne pouvez pas prendre pour acquis la compréhension de vos œuvres. Elles vont être interprétées selon la personnalité et les croyances de chacun. Si vous voulez faire passer un message clair et percutant, écrivez un texte!

M.P.L. : Philosophiquement parlant, on se méfie toujours des images. Elles sont pourtant omniprésentes, notamment sous la forme d'écrans d'ordinateur et de télévision. Quant aux affiches, autant de publicité que de services publics, elles envahissent également le paysage. Cependant, la civilisation occidentale privilégie le langage comme la forme intellectuelle principale et l'image comme une de deuxième zone, servant à illustrer les concepts développés par écrit. Le mandat de l'art visuel est pourtant de créer un espace imaginaire où l'on peut manifester la différence. Il permet de se représenter, de s'affirmer et de se réinventer dans une volonté d'affranchissement personnel qui influence le collectif. C'est dans un esprit autant revendicateur que cathartique, face aux idéologies et aux discours prédominants, que la peinture permet de représenter l'encore inexistant. Elle montre ce qui est encore invisible puisque l'art permet de traiter des sujets qui n'existent pas encore. Elle insinue des combinaisons nouvelles, préfigure des états de connaissance en faisant des liens encore incongrus pour mes contemporains. Ce faisant, elle permet de créer de nouveaux paradigmes et d'habituer l'esprit à des formes originales.

A.M.S: Bien que vous vous en défendiez, vous préconisez une conception de la peinture comme mouvement d'avant-garde. En anticipant les relations de l'humain de demain, vous prétendez en être une des investigatrices.

M.P.L.: Les peintres d'avant-garde n'effectuent pas plus que moi une rupture avec le passé. Je me sers de l'iconographie déjà présente pour lui faire dire autre chose. Je n'effectue pas de révolution esthétique, je détourne le sens de ce qui est déjà en circulation. Je prends le train de l'histoire en marche...

A.M.S.: Vous êtes définitivement une postmoderniste empreinte d'une vision utopiste.

M.P.L.: Je suis optimiste plutôt qu'utopiste. C'est sûrement parce que je suis « Bête comme un peintre.³ »!

A.M.S.: Ha! Vous faites référence à Marcel Duchamp ! Cependant, vous interprétez mal sa citation. Ce qu'il dévalorise est le métier traditionnellement manuel de l'artisan peintre. Ce dernier était alors dépendant des commandes de mécènes, son art était au service du pouvoir et se distinguait par des prouesses techniques au service de l'esthétisme. L'artiste de maintenant est instruit et indépendant, il exerce un métier libéral, il exprime des opinions critiques et il doit réfléchir sur le statut de l'art.

M.P.L.: Il y a encore ambivalence sur la manière dont la peinture est perçue au sein même de l'institution artistique. Vous en êtes la preuve. En comparaison avec une démarche de type conceptuel où la pensée se maîtrise elle-même, la peinture est défavorisée par la théorie parce qu'elle s'attache à la sensualité de la matière. Elle ne contrôle pas tous les aspects de l'image qu'elle compose et se laisse emporter par la répétition de ses gestes lors de la conception de sa toile. La peintre se laisse donc aller et est incapable de justifier toutes ses interventions et ses choix picturaux. Pourtant, je propose que la sensation est une forme de savoir réelle, mais sous-estimée. On ne devrait pas placer la réflexion au-dessus des gestes et apprentissages perceptifs. Même en art, à l'université, on intellectualise la démarche et l'on ne s'intéresse pas assez à l'apprentissage dans le «faire». On crée une division entre les sens et la pensée que j'assimile à la rupture entre le visuel et l'écrit.

³

Marcel Duchamp, *Duchamp du signe : écrits*, Paris, Flammarion, 1994, p.237.

A.M.S.: On associe aussi la peinture à un art commercial, moins actuel qu'un art qui explore ses propres limites et échappe aux règles du marché.

M.P.L.: Je ne vois pas pourquoi un art commercial ne peut pas avoir de valeur critique. Il a ainsi plus de chance d'être vu et d'être commenté. Le cinéma et la musique, les formes les plus accessibles et les plus rentables d'art en ce moment, ont souvent un contenu subversif et provocateur. De plus, en contrepartie, il existe un marché florissant pour l'art conceptuel. Alors qu'on considère qu'il échappe à la continuité historique et aux références stériles en employant des médiums divers pour servir une idée, succombant alors à la tyrannie du concept, il crée un cadre strict, élitiste, qui n'est que l'application d'une norme.

A.M.S.: Ne soyez pas trop sur la défensive. L'élaboration d'une démarche, d'un concept fort porté par une œuvre, est un moyen de protection de l'artiste face au marché de l'art. Vous êtes représentée par une galerie. Ne sentez-vous pas une certaine pression mercantile sur votre production artistique?

M.P.L.: Votre exemple est très pertinent. En nommant mes préoccupations, je m'assure de ne pas les perdre de vue pour ne pas sacrifier le sens à la valeur marchande. En ce sens, mon travail comporte des éléments conceptuels. Je travaille à partir de références diverses que je mets en lien. J'ai un discours sur la culture tout en développant une esthétique personnelle basée sur des emprunts symboliques et des techniques de peinture. Aujourd'hui, nous avons établi mon rapport à différentes pratiques contemporaines et historiques, ce qui fait que j'entretiens un rapport avec l'art actuel tout en prenant en compte les conséquences sociales de la peinture.

Étant satisfaite de sa concession à l'art conceptuel, j'ai décidé de terminer l'entrevue avec Pon-Layus sur ces mots. Au cours de notre laborieux échange, nous avons pu statuer que son travail puise dans l'iconographie du cinéma, des contes de fées et des scènes de genre pour déconstruire le discours dont ils sont porteurs en s'intéressant à l'influence réciproque des comportements sociaux et de leurs représentations. Son objectif est de jouer avec les rôles

traditionnels du féminin et de réinventer son identité personnelle pour influencer sur le collectif. Elle manipule l'image pour induire une transformation sociale. La transformation à laquelle elle aspire devra cependant être approfondie lors d'une entrevue ultérieure. C'est ma collègue Paunino Manslayer qui s'en chargera.

ENTREVUE III

DEUXIÈME ET TROISIÈME VAGUE avec Paunino Manslayer

J'ai rédigé des articles pour les magazines féministes *The Kitchen Furniture* et *Heresy* durant la décennie '80 avant de m'affilier à la galerie *Cell* de Toronto. J'y ai organisé de nombreuses expositions traitant de l'activité artistique féminine. L'entrevue que j'ai conduite avec Marianne Pon-Layus s'est déroulée devant les grandes fenêtres au troisième étage du Belgo, derrière les toilettes, là où les galeristes fument en cachette. Notre discussion a porté sur les stéréotypes de genre et leur rapport à l'identité, la peinture comme pratique féministe et ses moyens pour pervertir et modifier les normes sociales de genre.

P.M.: Dans les autres entrevues que vous avez accordées, vous n'avez pas justifié votre choix de représenter uniquement le corps féminin.

M.P.L.: Il m'est primordial de ne représenter que des femmes identiques pour que l'on ne différencie pas les personnages des toiles. Je veux éviter de reproduire des stéréotypes, alors je peins des personnages sans différences de morphologie, de race, de classe ou de sexe. Je ne veux pas qu'on associe, par exemple, une femme blonde à l'innocence ou un homme à une position de pouvoir, cela faciliterait la lecture de mes mises en scène, mais enlèverait un aspect dérangeant du travail. En plus, cette stratégie produit un effet surnaturel, puisque ce n'est pas souvent qu'on trouve cinq sosies dans le même espace. Cela rappelle la figure du *doppelgänger*¹, du double maléfique, qui suggère un espace mental ou fantastique. En me multipliant, je crée un sentiment d'étrangeté qui donne à mes toiles une portée symbolique. Le corps peint et repeint constitue également une duplication du corps de la peintre. Le premier étant produit par le second, ce qui en fait la trace coïncidente de deux corps qui sont le même.

¹ Mot d'origine allemande signifiant « sosie ». Le *doppelgänger* est un être paranormal de mauvaise augure. Dans la fiction et le folklore, il est parfois un jumeau malfaisant, un signe annonciateur de maladie, de malchance ou même de mort imminente.

P.M.: Ce qui est important, ce n'est pas l'aspect étrange de vos représentations, mais bien l'emploi de l'autoportrait. Dans vos toiles, le corps existe à la fois comme sujet et comme objet. Vous êtes simultanément le peintre et le modèle, défiant alors une conception de l'artiste mâle comme créateur reléguant la femme à un rôle de figuration.

M.P.L.: Tant qu'à choisir un modèle quelconque, je trouve plus honnête et éthique de m'élire comme interprète de mes fantasmes, mais je ne réalise pas d'autoportraits à proprement parler. Je ne m'intéresse pas non plus à la représentation de mes caractéristiques physiques et psychologiques. Je m'intéresse à la formation de l'identité d'une personne, qui passe de prime abord par ce qui le différencie de l'autre sexe. Je mets en scène des stéréotypes pour créer des tensions entre des personnages identiques auxquels je fais jouer tous les rôles. Ce faisant, mes personnages féminins sont autant dominateurs que dominés. Certaines maîtrisent la situation alors que d'autres semblent désemparées. En créant une confusion sur les identités sexuées, ces mises en scène deviennent problématiques puisque qu'elles constituent une perte de repères des attitudes sociales.

P.M.: Mais tous les personnages de vos toiles sont des femmes. Dans un monde peuplé uniquement de femmes, n'aurait-il pas moins de confrontations et de guerres? Vous présentez des femmes qui agissent comme des hommes. En quoi cela est-il une critique de notre système actuel ?

M.P.L.: Vous énoncez un stéréotype présent dans les médias et représentatif des croyances de la majorité des individus. Les hommes sont considérés comme étant davantage indépendants, actifs et agressifs alors que les femmes sont supposées être naturellement gentilles, empathiques et compréhensives. On insiste alors sur une différence fondamentale entre les sexes, perçue comme naturelle et inévitable, qui structure l'ordre social en se basant sur un absolu biologique. On crée pour cela un classement sommaire qui permet de catégoriser les individus selon le sexe auquel ils appartiennent. Dans ce dessein, on souligne les ressemblances entre les individus du même sexe tout en insistant sur les différences avec

l'autre sexe. On soude ainsi les groupes en ne retenant que les traits identiques malgré les nombreuses différences entre leurs membres. La fonction du stéréotype est de justifier les rapports de pouvoir au sein d'une société en opposant les caractéristiques dites féminines aux traits de caractères supposément masculins.

P.M.: Les femmes représentent un ensemble de caractéristiques. Il n'est pas nécessaire que chaque femme partage toutes ces caractéristiques pour qu'on puisse parler de différence entre les sexes.

M.P.L.: La culture se construit en rapport avec notre expérience culturelle, elle n'est pas une conséquence de notre anatomie. Le spectateur va cependant lire mes peintures différemment s'il sait que je suis une femme plutôt qu'un homme hétérosexuel. Mes peintures seraient alors probablement perçues comme une objectivation du corps féminin.

P.M.: Dans ce cas, comment la différence que vous effectuez entre culture et nature est visible dans vos œuvres ?

M.P.L.: Je me base sur la distinction entre le sexe et le genre. Le sexe est inné, c'est une réalité anatomique avec laquelle nous naissons. Le genre, quant à lui, est acquis, il est la somme des manières d'agir qu'on attribue à son sexe d'origine. Le genre n'est pas le sexe, il est l'image publique d'une réalité biologique. Dans les sociétés primitives, il existait une structure qui répartissait des rôles distincts entre les hommes et les femmes. Maintenant, ce sont aussi les médias qui jouent un rôle essentiel dans la construction et la reconstruction incessantes des genres. Dans mes toiles, je peins des femmes, ou si vous préférez, je me dépeins, dans des postures qui évoquent autant une attitude dite féminine que masculine.

P.M.: Vos peintures sont donc un laboratoire où vous explorez différents aspects de votre psyché sans vous limiter aux représentations féminines traditionnelles.

M.P.L.: Elles sont plutôt un laboratoire où j'expérimente les possibilités et les limites de la subversion. Je m'explique. Les individus intègrent les caractéristiques du genre parce qu'elles

sont répétées quotidiennement. Nous subissons une pression sociale constante nous rappelant notre place dans les rapports de force. Nous apprenons comment agir en société en répétant des actions jusqu'à ce qu'elles nous semblent naturelles. Dans le cas d'une inadéquation entre les désirs d'un individu et les normes sociales, il est possible d'envisager l'inversion ou la parodie, mais celle-ci choque ou fait rire, ce qui nuit à l'affirmation de soi. Au cœur de la répétition se trouve cependant la possibilité de modifier légèrement nos comportements, de mal les reproduire. En illustrant des rapports de force entre femmes, je tente de faire expérimenter une autre version de la féminité. Les rôles de victime et d'opprimeur sont interchangeables et les limites entre eux sont floues.

P.M.: La subversion s'effectue quand on pervertit le sens et la fonction des gestes et des attitudes en société. Vous peignez pourtant des positions que vous n'avez pas le courage de prendre en public.

M.P.L.: Le moment performatif, au sens le plus restrictif du terme, est celui de la prise de photographies qui serviront de modèle à la peinture. À ce moment, j'incarne tous les protagonistes, les victimes autant que les agresseurs. Si les actions définissent la personne, le paraître devient donc l'être. J'explore alors des possibilités de comportements et d'interactions dans le confort de mon atelier. Cependant, mes toiles sont présentées en public. Mes sources iconographiques et les stéréotypes qu'elles transmettent ont une importance primordiale. Elles appartiennent à la culture visuelle occidentale dominante, elles sont donc connues de mes spectateurs qui en ont intégré les principes moraux. En reprenant ces images, en me travestissant en archétype, j'ajoute d'autres possibilités d'interprétation à des schémas narratifs préexistants. La reprise de divers modèles féminins est également une stratégie utilisée par l'artiste égyptienne Ghada Amer. Elle se sert d'images autant pornographiques qu'enfantines pour transformer leur sens et leur infuser une profondeur inhabituelle. L'assemblage de différents clichés crée un être nouveau, complexe et hybride, pour échapper aux dictats sociaux.



Fig. 3.1 *And the beast*, Ghada Amer.

P.M.: Vous n'échappez pas à la codification des classes sociales puisque vos personnages sont visiblement issus de la classe moyenne. Elles sont vêtues de robes peu coûteuses, de camisole et de jeans.

M.P.L.: Elles s'habillent dans des magasins à grandes surfaces et achètent leurs accessoires chez *Ardenne* !

P.M.: Cette chaîne de vêtements et d'accessoires à bas prix s'adresse à une clientèle avec un faible pouvoir d'achat. Ses produits sont de mauvaise qualité et sont reconnus pour exploiter le tiers-monde. Le public de l'art est plus aisé et davantage conscientisé à propos des conséquences de ses achats. Pourquoi vos personnages représentent une classe inférieure à vos collectionneurs?

M.P.L.: J'ai surtout essayé de représenter la majorité de la société occidentale, les personnes

appartenant à la classe moyenne font partie du prolétariat. En Occident, ils ont accès à la consommation de masse sans avoir la responsabilité de la classe possédante ou dirigeante. Ils n'ont pas les moyens d'adopter un mode de vie responsable, ce qui fait que ce sont eux qui achètent les produits bas de gamme réalisés en sous-traitance. Ce sont les pauvres d'ici qui exploitent les pauvres d'ailleurs! Ils sont donc coupables, le discours actuel gauchiste tente de les culpabiliser, alors qu'ils tentent eux-mêmes de changer de statut et d'améliorer leurs conditions de vie. Ces rapports de force trouvent un écho dans mes mises en scène.

P.M.: Vous représentez aussi des situations sexuellement explicites entre femmes qui relèvent d'une autre problématique, puisqu'elles sont un affront à l'ordre symbolique.

M.P.L.: Les rapports lesbiens sont perçus de manières contradictoires. Certains spectateurs se sentent menacés par mes toiles et critiquent l'absence de personnages masculins. D'autres pensent qu'il y a là une affirmation de ma sexualité et tentent d'avoir un discours compréhensif relevant parfois de la victimisation. Ils sont alors déstabilisés quand ils apprennent que je suis présentement dans une relation amoureuse hétérosexuelle. On me demande alors, d'un air dubitatif, ce que mon conjoint pense de tout ça.

P.M.: Que répondez vous à cette question ?

M.P.L.: Je le laisse répondre. Je constate cependant que l'absence d'hommes dans une mise en scène violente semble problématique alors que l'inverse est commun et habituel.

P.M.: Les rapports entre les sexes sont encore déséquilibrés. Par exemple, les lesbiennes sont moins représentées dans les productions culturelles que les hommes homosexuels. Des toiles comme *Jouer au douanier*, ou deux fillettes se livrent à des attouchements sous le regard d'une compagne, permet d'équilibrer cet ordre des choses en étant cependant un peu trop pudique à mon avis. Vous ne devriez pas avoir peur de vos positions !



Fig. 3.2 *Jouer au « Douanier ».*

M.P.L.: Pour *Jouer au douanier*, c'est un souvenir d'enfance qui m'est revenu. Vers l'âge de neuf ou dix ans, je me rappelle m'être régulièrement livré avec une copine à des fouilles lors d'un passage à la frontière imaginaire. Nous nous enfermions dans ma chambre, la porte étant bloquée par une malle pour prévenir des intrusions adultes. Nous échangeions les rôles une fois avoir feint de trouver une substance interdite par la loi. Lors de discussions avec des amis, j'ai découvert que la plupart des adultes ont le souvenir d'avoir vécu des situations semblables. J'ai décidé de reprendre cette anecdote parce qu'elle combine une découverte sexuelle interdite sous le prétexte d'un jeu de rôle qui consiste à une humiliation accomplie par un personnage autoritaire.

P.M.: Cette expérience vous a marqué au point d'en faire une œuvre. Ce qui lui donne une importance dans votre expérience personnelle. De plus, votre toile semble représenter des adultes et non des enfants...

M.P.L.: Je n'ai pas changé les proportions de mon corps pour cette peinture alors que je l'ai fait pour d'autres. C'est donc une adulte qui rejoue un souvenir d'enfance. Nous n'avons pas mentionné les jambes qui sont par terre à la gauche du tableau. J'ai rajouté cet élément pour

que ce qui semble un jeu ne le soit peut-être pas. C'est probablement un corps inanimé qui gît à cet endroit. Pour que le spectateur ressente un sentiment ambivalent, je tente de produire des images attirantes alors que les actions observées peuvent être répréhensibles. Par cette confrontation, je pousse le spectateur à assister au spectacle de l'humiliation d'autrui, ce qui le met dans une position inconfortable. Pour que cette notion soit évidente, j'ai redoublé la figure du spectateur avec la fille portant un chapeau de cowboy. Les spectateurs ne peuvent ignorer leur complaisance si elle est partagée par un personnage à l'intérieur de l'image. En effet, la notion d'assujettissement développée dans les tableaux a besoin de témoins pour être efficace et le simple fait de prendre le temps de détailler la scène suffit à cautionner les actes commis. Par sa seule présence, et forcé d'assister aux actions perpétrées, le spectateur est placé en déséquilibre moral.

P.M.: Le regard est un élément important de la sensualité, le regardeur s'extrait de l'image qui l'excite. Vous faites du spectateur un voyeur qui est désengagé par rapport à vos scènes.

M.P.L.: Le voyeur doit se demander pourquoi mes tableaux l'attirent ou le repoussent. Par mes peintures, j'interroge notre rapport à la violence qui est, dans le monde occidental, une affaire de représentation et de médiatisation. Nous ne sommes pas réellement en danger alors que nous côtoyons des images violentes constamment. Bien que notre mode de vie soit une menace pour toute une partie du globe, nous n'en constatons pas les effets directs. Je représente une violence érotisée et atténuée parce que c'est ce qui est le plus proche de ce que je vis. Je suis victime d'iniquités sociales face au salaire et à l'emploi et je subis des préjugés au quotidien, problèmes qui sont largement discutés par les féministes.

P.M.: Il y a pourtant peu de féministes qui ont pratiqué la peinture. Les artistes féminines des années soixante-dix ont évité ce médium puisqu'il entretient l'idée de génie masculin. N'êtes-vous pas consciente de cette problématique?

M.P.L.: Je crois qu'il est possible d'exercer une pratique féministe en peinture. Les femmes peintres de la Renaissance ont presque toutes été oubliées dans les anthologies de l'histoire

de l'art, alors que les représentations de ces époques façonnent toujours notre lecture des images. Elles sont encore très présentes sous la forme de reproductions, de reprises commerciales et de sources iconographiques générales. C'est pourquoi il est, selon moi, impératif que des femmes se réapproprient le médium de la peinture pour traiter de leur vision du monde et d'elles-mêmes pour que leur travail soit enfin reconnu. En m'inspirant des chefs d'œuvres des siècles passés, j'effectue une relecture d'un mode de transmission du savoir duquel les femmes étaient exclues. Landon Mackenzie, dans une entrevue récente² expliquait d'ailleurs qu'on lui avait déconseillé de représenter des femmes lors de son parcours universitaire, cette fois pour s'opposer à l'essentialisme. La figure féminine étant obligatoirement contaminée par son histoire. Parallèlement, des hommes enseignant l'art conceptuel méprisaient la peinture. Face à cette double censure, elle eu la saine réaction d'explorer ce qui semblait dangereux pour ses professeurs. En suivant ses traces, je me propose de donner un sens progressiste à la figure féminine peinte, malgré son lourd passé.

P.M.: Contrairement aux revendications féministes, qui étaient appuyées par une grande partie de la population, votre combat pour la féminisation de la peinture me semble discret.

M.P.L.: Pourtant, plusieurs artistes arrivent à soulever la question. Par exemple, parmi mes peintres préférées on retrouve Su-En Wong, Jenny Saville, Marlene Dumas, Ida Applebroog, Kamila Wozniakowska et je dirais aussi Kara Walker, même si elle ne fait pas précisément de la peinture.

P.M.: Wong représente des nymphettes peu vêtues. Je n'y vois pas d'affirmation de soi.

M.P.L.: Elle s'objective volontairement en reprenant une image largement véhiculée des jeunes femmes asiatiques. Elle se peint infantilisée, érotisée, en autant de symboles de

² Robin Laurence, « Landon Mackenzie : The Centre of the World », *Canadian Art*, hiver, 2010, p. 90-95.

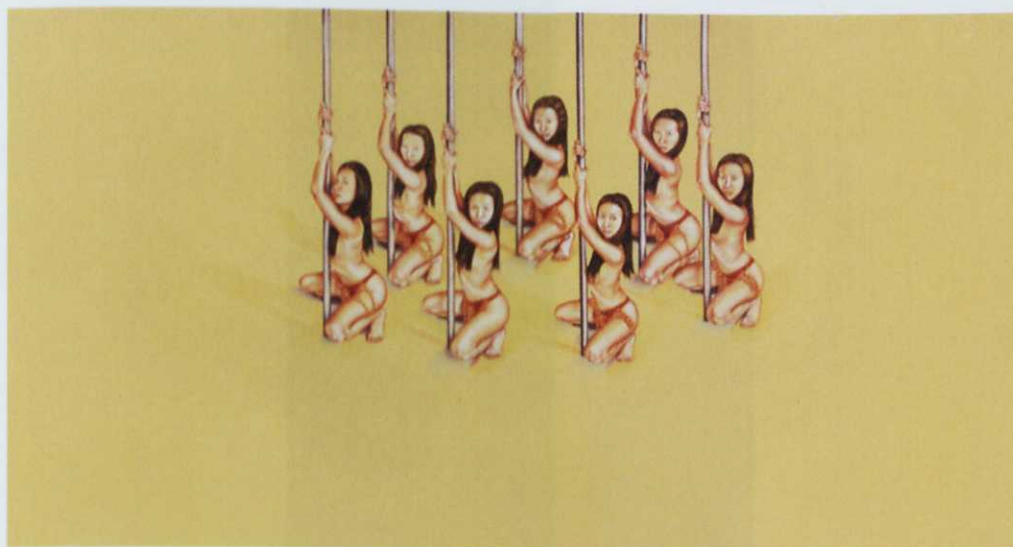


Fig. 3.3 *Fairy Gold*, Su-en Wong.

soumission et d'érotisme. Elle établit une relation de pouvoir avec le spectateur en affectant une fausse ingénuité, pour se faire le miroir d'idée préconçues à son égard. Se dotant d'une identité multiple, elle explore les notions d'assimilation et d'individualité, de proie et de prédateur, de sexualité débridée et de répressions par le biais de fantasmes de harem et d'exhibitionnisme. Nous partageons le désir de travailler à partir d'opposés complémentaires, c'est-à-dire d'images qui évoquent des concepts contraires étroitement liés, des antonymies théoriques.

P.M.: Comme vous, elle peint des corps maigres, jeunes, sans vergetures et sans courbes réellement féminines. Saville se distingue en dépeignant sa forte corpulence sans se soucier des critères de beauté. Qu'avez-vous en commun avec cette dernière?

M.P.L.: Je suis très attirée par la manière dont Saville peint les corps. Elle s'intéresse à la surface de la peau, à ses imperfections comme des cicatrices et des marques de cellulite, mais elle peint aussi le corps comme il est senti de l'intérieur. C'est difficile à expliquer, mais je crois que, puisqu'elle se prend souvent comme modèle et qu'elle a un corps lourd, très présent, elle réussit à transmettre l'idée d'une vulnérabilité et d'une puissance. Dans certaines

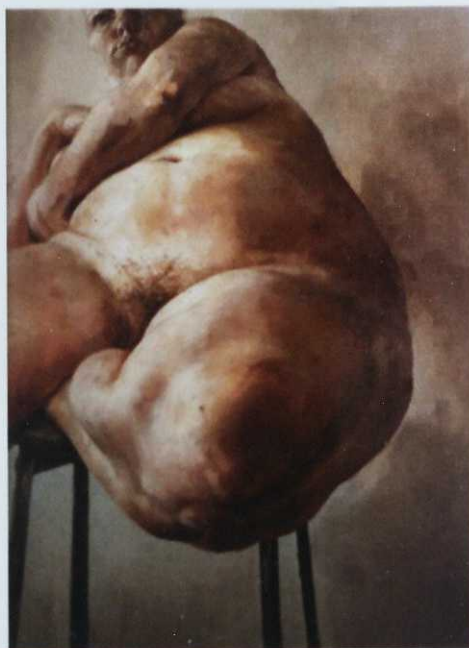


Fig 3.4 *Prop*, Jenny Saville.

peintures, la chair est compressée à l'intérieur d'un cadre trop étroit et paradoxalement, cette composition n'objective pas la figure féminine, elle lui donne de l'ampleur. Elle crée aussi des personnages grotesques, hybrides ou mutilés dans une matérialité si séduisante qu'ils acquièrent une beauté individuelle. Je pense que j'ai beaucoup à apprendre de sa technique impeccable en peinture, mais aussi de l'angle qu'elle prend pour peindre le corps, du fond des entrailles.

P.M.: Si je comprends bien, ce qui vous intéresse, c'est de mettre le spectateur mal à l'aise. Saville réalise des portraits qui confrontent le corps distordu à une manière de peindre séduisante. Les aquarelles sensibles et délicates de Cherry Hood sont encore plus perturbantes. Elle représente de jeunes éphèbes en mettant l'accent sur le regard direct de modèles aux lèvres charnues pour faire ressentir un désir interdit pour ces jeunes garçons. Le spectateur est saisi par la perversion. On essaie de lui faire ressentir quelque chose dont il ne peut se prémunir. Le conflit n'est pas dans la toile, il est au niveau de la réception. Contrairement à ces deux artistes, vous changez souvent de manière de peindre. Vous n'avez pas encore trouvé comment nous mettre en déséquilibre?



Fig.3.5 *Jerry, Cherry Hood.*

M.P.L.: Mes toiles envoient également un double message. Je peins des rapports de force en utilisant des couleurs vives et joyeuses, ma manière de peindre est également délicate et précise. Bien qu'elle soit aisément reconnaissable, elle varie tout de même. Mon objectif est de toujours faire contraste entre la technique que j'emprunte et les actions des personnages. Mes premiers tableaux étaient schématisés, les personnages étant presque réduits à l'état de signes neutres. J'ai ensuite tenté plusieurs tactiques. J'ai appliqué de l'acrylique dilué comme de l'aquarelle pour son aspect innocent et bucolique, puis j'ai employé de l'huile pour créer des détails subtils et séduisants. Au début de chaque toile, je me demande ce qui serait le plus efficace pour traduire la mise en scène que j'ai en tête. Je change donc légèrement de manière de procéder à chaque tableau.

P.M.: Vous avez nommé Walker comme influence, son travail s'articule à partir de sa position de femme noire dans un monde dominé par les hommes blancs. On comprend alors aisément son intérêt pour les relations de pouvoir. Pour vous, le fait d'appartenir à la race dominante ne limite-t-elle pas votre capacité à décrier les iniquités sociales?

M.P.L.: Nous ne traitons pas du même sujet. Quand Walker parle d'esclavage, je parle de phallocentrisme, quand elle parle de racisme, je parle de sexisme, mais finalement nous utilisons stratégiquement l'érotisme, la violence et le fantasme pour interroger notre place



Fig. 3.6 *Gone, An Historical Romance of a Civil War as it Occurred between the Dusky Thighs of One Young Negress and Her Heart*, Kara Walker.

dans la société au sens large, et dans le milieu de l'art en particulier, en mettant également à l'épreuve le pouvoir évocateur de l'image. Nos spectateurs sont partagés entre l'attraction et la répulsion, sont plongés dans une ambiguïté morale puisque les actes violents et sexuels ne sont ni jugés, ni condamnés. Walker expose de grandes silhouettes découpées dans du carton noir, qui reprennent le style illustratif du dix-huitième siècle. Elle se sert de caricatures des esclaves noirs et des maîtres blancs pour illustrer les attributs physiques et les relations de pouvoir en utilisant un humour scatologique et sexuel. L'histoire est traitée sous une forme fictive, mais les effets du racisme sur les sujets concernés est bien réel. Walker traite de la culpabilité du désir et de la honte engendrée par l'assimilation de l'histoire officielle. En utilisant des silhouettes, elle réfère aux stéréotypes créés par la majorité pour définir un groupe minoritaire. Ce groupe est alors contraint de se définir à travers ces images.

P.M.: Vos peintures s'inscrivent dans une longue tradition d'œuvres représentant des jeunes femmes dans une atmosphère vaguement érotique pimentée par des allusions au sado-masochisme. Pour l'exemple, on peut citer Balthus, Paul Delvaux ou Jean-Léon Gérôme. Contrairement à ces créateurs qui peignent la femme en tant qu'objet de désir ou figure allégorique, vous vous représentez en tant que sujet pensant et agissant.

M.P.L.: Dans certaines peintures, je vais même jusqu'à me peindre en habit de travail, dans mon atelier, couverte de taches de peintures.

P.M.: Vous faites ici référence à *Peintre régionale*?

M.P.L.: Oui, dans cette toile, j'essaie aussi de relater une expérience personnelle de frustration artistique en décomposant un mouvement qui se termine par une automutilation. Je développe aussi des « identités alternatives » qui représentent la confusion et l'insécurité.

P.M.: Vous vous attaquez pourtant vous-même, ça ne peut pas être la décomposition d'un mouvement si vos figures se battent entre elles.

M.P.L.: Et pourtant, les deux lectures se font simultanément malgré leur invraisemblance. La peinture figurative produit un effet de réel. Si elle est suffisamment ressemblante, elle crée une *suspension consentie de l'incrédulité*³. C'est d'ailleurs pourquoi on est choqué ou intrigué par ce que les personnes dans les toiles se font subir.

P.M.: Ces *personnes* n'existent pas en soi, elles sont le produit de votre imaginaire. On peut donc dire que vos toiles trahissent un intérêt marqué pour les relations sadomasochistes.



Fig. 3.7 *Peintre régionale*.

³

Traduction de *suspension of disbelief*.

M.P.L.: Ces pratiques sont troublantes, n'est-ce pas.

P.M.: Ce n'est pas la question, en quoi servent-elles votre propos?

M.P.L.: Elles sont violentes, mais sont consensuelles. Elles sont une métaphore de la problématique de l'individu face au pouvoir. Comme nous l'a appris Michel Foucault, l'individu, qu'il soit docile ou révolté, est formé par le pouvoir. Son identité se développe en rapport avec ce qui lui est permis et ce qui ne l'est pas, avec ce qu'il peut être et le statut auquel il ne peut accéder. Le rapport de force entre la norme et un sujet a pour but de contrôler son corps, de discipliner ses attitudes subtilement, mais constamment, à l'insu du principal intéressé. On impose donc des règles qui sont acceptées et intériorisées pour investir toutes les activités, désirs et fantasmes. Cette norme est relayée par les micro-pouvoirs : des individus dans une position hiérarchiquement élevée et des institutions telles les écoles et les prisons, ainsi que certains discours.

P.M.: Vos mises en scène sont donc une illustration négative des rapports sociaux? Vous prétendez pourtant ne pas seulement dénoncer, mais bien proposer autre chose.

M.P.L.: Le caractère politique de la représentation des pratiques sadomasochistes est qu'il puisse générer une autre vision des rapports entre personnes, qu'il propose une conception de la violence et des rapports de pouvoir basée sur un contrat explicite en interrogeant la relation entre imagination sexuelle et politique. Les rôles adoptés sont changeants, l'objet peut devenir le sujet et vice-versa, ce qui fait que l'individu qui pratique le sadomasochisme expérimente dans le plaisir des jeux de rôles intersubjectifs. Il se donne alors la possibilité de symboliser un écart entre l'amour et la sexualité, de trouver une alternative à l'amour romantique. Ces pratiques permettent de s'appropriier les signes de la virilité comme la domination, le pouvoir et la puissance qui sont l'opposé des valeurs maternelles comme la douceur et l'exigence morale. Les actes sexuels sadomasochistes, en tant qu'usage symbolique, permettent de négocier directement avec le pouvoir, de le rejouer en représentant

des configurations politiques et sexuelles telles qu'actif et passif, dominé et dominant, objet et sujet, regardé et regardant.

P.M.: En se livrant à une imitation, à une parodie, n'êtes-vous pas en train d'assimiler les discours du pouvoir en les répétant?

M.P.L.: La pratique du sadomasochisme consiste à théâtraliser les structures du pouvoir pour procurer un plaisir physique et intellectuel. J'insiste sur la notion de changement de rôles. Je m'intéresse à la représentation de cette expérience parce qu'elle permet d'incarner les deux pôles au gré de ses envies. L'individu n'est donc pas un sadique par essence, il joue à l'être parfois. C'est une pratique qui envisage l'identité en constant changement, contredisant une conception essentialiste du sexe et des catégories psychologiques sexuelles. Loin d'une conception phallocentrisme, on assiste à une forme d'érotisme fondée sur un échange consensuel de pouvoir. L'aspect performatif y est également présent puisqu'on rejoue les rapports de domination en les déviant de leur fonction première. La règle et la loi deviennent productrices d'un plaisir subversif. Les mises en scène de mes toiles me permettent de réfléchir sur certains fantasmes, d'organiser des formes de plaisir pour explorer des inclinations personnelles. En assumant tous les rôles, je deviens la narratrice d'un récit qui propose une perversion de la norme.

P.M.: Lorsqu'il s'agit de pervertir l'ordre social en confondant cruauté et sexualité, on pense obligatoirement au Marquis de Sade. Vous êtes cependant loin d'être aussi menaçante que lui pour les détenteurs du pouvoir. Avez-vous souffert de la censure?

M.P.L.: On me laisse peindre à ma guise, bien que je développe une relation ambivalente avec le spectateur. Je veux qu'il soit à la fois attiré et repoussé, qu'il soit animé de désirs contradictoires. Mes personnages posent des actions qui sont moins radicales que celles décrites dans les romans de Sade, mais elles montrent néanmoins quelque chose de désirable qui provoque aussi le rejet. Je veux créer des images qui semblent familières à cause de leur ressemblance avec d'autres, mais qui sont inconfortables puisqu'elles montrent quelque

chose contre lequel nous ne sommes pas prémunis. En ce sens, mes travaux ont un esprit Sadien puisqu'ils dépeignent un pouvoir qui asservit le corps. Aussi, l'absence ou la schématisation des décors de mes toiles suggère les lieux retirés du monde où l'on exerce sa domination absolue dans les œuvres de Sade.

P.M.: Le pouvoir que vous contestez n'est pas de la même nature que celui auquel s'attaque Sade. Vous ne vous attaquez pas de front aux notions de bien et de mal ou à la morale considérée comme la nature de l'homme.

M.P.L.: J'ai une approche plus insidieuse, bien que l'âge de certains de mes personnages puisse évoquer des images à tendance pédophile, ce qui choque considérablement certains spectateurs. Cependant, les récits de Sade sont vraiment insoutenables et il est parfois difficile d'en terminer la lecture. Les descriptions y sont sensuelles et excitantes, mais elles sont également horriblement répétitives. Le rapport de séduction y est moindre que le sentiment de dégoût, ce qui fait que je connais peu de gens qui ont complété leur lecture de *Les 120 journées de Sodome*. Il m'importe qu'on regarde mes toiles, j'équilibre donc la séduction et le malaise. Je préfère mettre en exergue la perversité ou la subversion que j'applique à des stéréotypes visuels plutôt que de provoquer un dérèglement sensitif et moral.

P.M.: Vous accusez Sade de se répéter, mais vous utilisez beaucoup la répétition vous-même.

M.P.L.: J'ai une approche pornographique! Les mêmes positions sont sans cesse répétées, rejouées en d'innombrables variations sur le même thème. Les actes sexuels qu'adoptent les acteurs de film x sont très limités, pour créer du nouveau, on change d'acteurs, d'accessoires et de lieux. Je répète le même genre d'actes en interrogeant constamment la conception dichotomique des relations de pouvoir.

P.M.: Votre esthétique est plus proche du *soft porn*. Votre revendication pornographique pose tout de même la question suivante : Est-ce qu'une peinture peut être à la fois féministe et sexiste ?

M.P.L.: Je pense que c'est une question de contexte. Une peinture peut être perçue comme féministe si elle permet aux spectatrices de se réapproprier leur image. En réfléchissant aux représentations stéréotypées, je reprends cependant leur code iconographique. Des éléments de la peinture semblent alors également sexistes pour certains.

P.M.: Je pense que c'est malhonnête d'utiliser comme vous le faites le féminisme pour justifier des images racoleuses de femmes sexy. De plus, en les conjuguant à la violence de vos mises en scène, vous effectuez une combinaison qui excite le spectateur en misant sur des forces primaires éminemment vendables et accessibles.

M.P.L.: En présentant inlassablement des actions contraignantes, j'illustre comment les normes sociales agissent sur le corps, donc sur la formation de l'identité. C'est par l'accumulation d'images que je parviens à élaborer mes idées. Il faut voir plusieurs de mes toiles pour commencer à ressentir l'aliénation. Je me sers d'un personnage ne répondant pas aux critères sociaux du féminin ou du masculin pour exposer des rapports de pouvoir érotisés par des attitudes sensuelles et des vêtements révélateurs. Empruntant toutes les attitudes, les protagonistes de mes toiles confrontent le genre qui est perçu comme une différence binaire entre les sexes. Les spectateurs explorent alors l'incertitude provoquée par l'absence de normes puisque, comme le disait Judith Butler, « Il semble que l'humain doive devenir étranger à lui-même, monstrueux même, pour réinstaurer l'humain sur un autre plan. Cet humain ne sera pas un, en effet, il n'aura pas de formes définitives, mais il négociera constamment la différence sexuelle de façon à ce qu'elle n'ait pas de conséquences naturelles ou nécessaires sur l'organisation sociale de la sexualité. »⁴ Changer l'angle par lequel on regarde le genre, c'est appliquer le procédé d'*étrangisation* à la représentation des sexes. En ne figeant pas l'individu dans une case fixe, en empêchant de présumer de son caractère par un simple coup d'œil, on fait persister un trouble créateur de sens. Mes travaux déstructurent l'imagerie médiatique qui présente les rapports sociaux comme définis par des oppositions, pour reconstruire une identité fluide imaginaire et des relations perverses.

⁴

Judith Butler, *Défaire le genre*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006, p.219.

CONCLUSION

Malgré notre mésentente sur plusieurs points cruciaux, je constate que Pon-Layus représente la femme comme sujet agissant et pas seulement comme objet de plaisir esthétique. Paradoxalement, la matérialité de sa peinture se veut séduisante pour faire contraste avec les agressions qu'elle met en scène. Elle oppose attirance et répulsion pour mettre le spectateur en déséquilibre. Il se retrouve témoin consentant et séduit, mais néanmoins conscient des relations de force évoquées par une femme multiple qui déconstruit les stéréotypes féminins pour construire une identité sexuée polyvalente offrant plusieurs possibilités d'interprétation.

CONCLUSION

Au cours des trois entrevues précédentes, j'ai pu expliciter comment mon travail expose des rapports de force entre des personnages féminins identiques pour contrecarrer les stéréotypes associés aux genres. Pour réaliser ce projet, j'ai dû raffiner ma technique de peinture et mon discours sur la réception de l'image peinte. En prenant garde de ne pas exagérément présumer des réactions du spectateur, je m'efforce de transmettre des comportements sensuels et agressifs en image, de donner forme à des attitudes qui sont en contraste avec une manière de peindre créant une esthétique douce et attrayante. La conception des tableaux se base néanmoins sur une approche intuitive qui consiste à réfléchir au travail pendant qu'il se fait. L'image prend forme durant sa conception matérielle, par associations d'idées et de concordances visuelles.

En m'inspirant du cinéma et de l'histoire de l'art, je travestis les rapports de pouvoir stéréotypés et la vision des différences sexuelles contenus dans ces formes de communications pour apporter une variation de plus au discours médiatique dominant. Ayant conscience de la variété de représentations déjà en circulation, je suis également stimulée par des oeuvres *underground* porteuses d'un discours critique. Ce faisant, je présente des femmes ayant des attitudes sexuées et agressives en révélant un éventail de gestes et de comportements libérateurs, cathartiques et post-modernes.

Mes toiles entretiennent cependant un rapport complexe au féminisme, loin de glorifier la figure féminine en lui accordant des qualités essentielles à son sexe, je la représente comme un être ayant un potentiel inépuisable de comportements. Je la représente autant en victime qu'en bourreau, tout en empruntant des poses figées qui mettent l'accent sur l'aspect construit de mes tableaux. Ce sont donc des mises en scène où je joue tous les rôles en me travestissant en archétypes. En rejouant sous un mode faussement innocent des rapports sado masochistes, mon travail développe un sentiment ambivalent chez le spectateur car il présente des scènes cruelles et érotiques contre lequel il ne peut se prémunir.

Lors des rencontres qui ont menées à l'écriture de ce mémoire, la forme, le sujet et l'intention de mes travaux ont été discutés librement, en prenant parfois du recul pour en explorer ses multiples implications. Le résultat est un texte qui ressemble à une image, qui n'affirme rien de manière définitive et qui expose des éléments parfois contraires.

Pour finir, bien que la référence cinématographique domine présentement les peintures et dessins, je compte m'intéresser davantage à l'histoire de l'art ainsi qu'à des images issues de publicités et de cahiers scolaires. Cette diversité de sources iconographiques me permettra de confronter plusieurs types de représentation de la femme à travers des époques récentes, ce qui mettra en évidence l'aspect critique de mon travail en s'interrogeant autant à propos des acquis sociaux que des réminiscences des représentations traditionnelles dans la société actuelle.

BIBLIOGRAPHIE

Articles de périodiques

Laurence, Robin. 2010. « Landon Mackenzie : The Centre of the World ». *Canadian Art*. (hiver), p. 90-95.

Turner, Elisa. 2007. « Su-en Wong at Kevin Bruk ». *Artnews*, vol. 106, no. 5 (mai), p. 168.

Catalogues d'expositions

Cruz, Amanda. 1997. « Movies, Monstrosities and Masks: Twenty years of Cindy Sherman. » In *Cindy Sherman Retrospective*. Catalogue d'exposition (Chicago, Museum of Contemporary Art, 28 février au 31 mai 1997). p. 1-18. New York: Thames and Hudson.

Eccer, Danilo. 2007, *Ghada Amer*. Catalogue d'exposition (Rome, Museo d'arte contemporanea Roma, 26 mai au 30 septembre 2007). Coll. Collana Macro. Milan : Electra.

Fortin, Jocelyne. 2003. *Attitudes et comportements, Suzy Lake*. Catalogue d'exposition (Québec, Musée régional de Rimouski, salle Hydro-Québec, 28 mars au 5 mai 2002). Rimouski : Le Musée.

Godmer, Gilles, André Lamarre. 2004. *Kamila Wozniakowska : le monde comme il va*. Catalogue d'exposition (Québec, Musée d'art contemporain de Montréal, 6 février au 18 avril 2004). Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

McCormick, Carlo. 1989. *Ida Applebroog: Nostrums*. Catalogue d'exposition (New York, Ronald Feldman Gallery, 14 octobre au 23 décembre 1989). New York : Ronald Feldman Fine Arts.

Monographies

- Boogerd, Dominic van den, Babara Bloom et Mariuccia Casadio. 1999. *Marlene Dumas*. Coll. Contemporary Artists. London : Phaidon.
- Bourcier, Marie-Hélène. 2001. *Queer Zones : Politiques des identités sexuelles, des représentations et des savoirs*. Préf. Beatriz Preciado. Coll. Modernes. Paris : Éditions Balland.
- Brecht, Bertold. 2000. « Petit organon pour le théâtre. » Chap. in *Écrits sur le théâtre*, p.353-390. Paris : Éditions Gallimard et l'Arche Éditeur.
- Butler, Judith. 2006. *Défaire le genre*. Trad. de l'américain par Maxime Cervulle. Paris : Éditions Amsterdam.
- _____. 2005. *Trouble dans le genre : Pour un féminisme de la subversion*. Préf. de Éric Fassin. Trad. de l'américain par Cynthia Kraus. Paris : Éditions la découverte.
- Chklovski, Victor. 2008. *L'art comme procédé*. Trad. du russe par Régis Gayraud. Paris: Éditions Allia.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. 2005. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris : Les éditions de minuit.
- Duchamp, Marcel. 1994. *Duchamp du signe : Écrits*. Coll. Champs. Paris : Flammarion.
- Foucault, Michel. 2001. *Dits et écrits II: 1976-1988*. Coll. Quarto. Paris : Éditions Gallimard.
- Gaborit, Pascaline (dir. publ.), Paco Abril, Brigitte Beauzamy, Elisabetta Camussi, Christine Castelain Meunier, Edoardo Gugliemetti, Irène Jonas, Maria Carolina Marques Ferracini, Alfons Romero, Eloi Ribé et Djaouida Séhili. 2009. *Les stéréotypes de genre : Identités, rôles sociaux et politiques publiques*. Paris : L'Harmattan.
- Perrot, Raymond. 2005. *De la narrativité en peinture : Essai sur la figuration narrative et sur la figuration en général*. Coll. Ouverture Philosophique. Paris : L'Harmattan.

Roudinesco, Élisabeth. 2007. *La part obscure de nous-même : Une histoire des pervers*. Coll. Bibliothèque Idées. Paris: Albin Michel.

Saville, Jenny (dir. publ.) John Gray, Linda Nochlin, David Sylvester et Simon Schama. 2005. *Jenny Saville*. Gagosian Gallery. Rizzoli : New-York.

Vergne, Philippe, Sander L. Gilman, Thomas McEvelley, Robert Storr, Kevin Young et Yasmil Raymond. 2007. *Kara Walker: My complement, my enemy, my oppressor, my love*. Minneapolis: Walker Art Center.

NOTICE

Les trois entrevues présentées dans ce mémoire sont fictives. Le nom de chacune des intervieweuses est un anagramme du nom de la véritable auteure de ce texte: Marianne Pon-Layus. Les dialogues entre l'artiste et ces trois critiques se veulent épineux, difficiles ou conflictuels afin de faire écho aux relations qu'entretiennent les protagonistes représentées dans mes toiles. Je me risque également à caricaturer certains mouvements de pensée à l'œuvre dans le milieu artistique intellectuel québécois. Je parodie ainsi quelques arguments des partisans de l'idée de progrès historique, de l'art conceptuel et de la critique féministe.

Dans l'introduction de chaque chapitre, les lecteurs trouveront respectivement; un titre de mémoire, trois noms de revues ainsi que celui d'une galerie. Ce sont des déformations d'appellations d'un travail académique, de publications et d'une institution authentiques. Les lieux mentionnés sont cependant réels, bien que rien de tout ce que j'ai décrit ne s'y soit passé.